

## 世阿弥の文芸意識

### はじめに

小稿では、世阿弥の能楽論を資料として、そこに窺われる文芸意識を帰納することを目的とする。すでにこれまでの世阿弥研究において、作家論的にも、また能楽論・作品論的にも、多岐にわたる精密な進展が見られるけれども、いずれも各論のレベルに終始してきた。そこで小稿において、いわゆる文芸という原理的なレベルで捉え考察してみることが、あながち無意味な作業ではないであろう。

文芸という原理的なレベルとは言うものの、総合芸術として存在する能楽を文芸として捉える試みは、どのような結果になったとしても、世阿弥にしてみれば、彼の芸術体系の一面の評価になることから、あるいは不本意かもしれない。音楽・舞踊・演技・文芸が複雑微妙に彩なして相乗的に効果を高めながら総合されていく体系を、文芸の観点から捉えたとしても、それは文字どおりの管見であり、音楽性や舞踊性はもちろんのこと、それらの相乗性や総合性までは到底見通せるものではないからである。

しかし、近代の文芸研究では、能楽など演劇の持つ相乗性や総合性の問題を懸念しながらも、一般に、戯曲やその理論は、文芸の研究対象として位置付けていることなので、世阿弥の文芸意識を明らかにすることは、認められてよいであろう。

生 田 勝 彦

### 一

小稿では、世阿弥の文芸意識を明らかにするために、彼の生涯を前期と後期に分け、ひとまず『風姿花伝』と『花鏡』とを以て、それらの時期を代表する理論書と認め、そこに見られる文芸意識を多角的に比較検討することによって、考察していく。

世阿弥の能楽論を今日的な文芸理論の観点で捉え直して最初に出会う驚きは、世阿弥が、見所の思惑や批判を異常なまでに気にしていることである。つまり、世阿弥にとっては見所があつての能楽の存在なのである。このことを、文芸とはいかにあるべきものかという観点で再度捉え直せば、読者は文芸（作品）に何を求めるか、あるいは文芸は読者にどのように働きかけ何をもたらすかという視座で、世阿弥は文芸の存在を考えていることになる。いわゆる読者論の立場である。このことは、当時の能楽のありかたや形態、さらには世阿弥の置かれていた状況を勘案すれば、当然の帰着であつた。

そこで、『風姿花伝』と『花鏡』から右の立場に相当する箇所を抜粋して検討を加えてみよう。先にも触れたような、世阿弥の見所意識の強く表れているところを紹介すると、『風姿花伝』には、

①能々、言葉を尋ね、品を求めて、見所の御意見を待つべきをや。（第二物学条々）

②それより猶賤しからん下職をば、さのみに似すまじきなり。これ上方の御目に見ゆべからず。若見えば余りに賤しくて、面白き所あるべからず。(同右)

③申樂は、貴人の御出でを本とすれば、もし早く御出である時は、やがて始めずしては不叶。(第三問答条々)

④常の批判にも、萎れたると申す事あり。(同右)

⑤抑、芸能とは、諸人の心を和けて、上下の感をなさむ事、寿福増長の基、遐齡延年の法なるべし。△中略▽この芸とは、衆人愛敬をもて、一座建立の寿福とせり。△中略▽亡父は、いかなる田舎山里の片辺にても、その心を受けて、所の風義を一大事に掛けて、芸をせしなり。(第五奥義に云はく)

など枚挙に暇がないほどに挙げられる。『花鏡』からも、

⑥諸人の心を受けて声を出す、時節感当也。(時節感当事)

⑦見所の批判に云、「せぬ所が面白き」など云事あり。(万能縮一心事)

⑧貴人の御意によりて仕る能は、次第不同なれば、かねてのあてがひ変わるなり。(序破急之事)

⑨能をするうちに、はや破・急の時分に成りて、貴人の御後來に御入ある事あり。それは、はや申樂は急に及べ共、貴人の御心はいまだ序也。さるほどに、序の御心にて急なる能を御覧すれば、すべて御意に合はず。(同右)

⑩かやうならん折をば、心得て、破なる能のよからんを、心を少し序になして、しとやかにして、上意を取るべし。加様に、貴人の御心を取り動かして、又、座敷を、破・急に、にこ／＼としなす様に、古実を以てすべし。(同右)

大衆芸能の域に留まっていた観阿弥の時代は、⑤に引いたように「衆人愛敬」が目的とされたが、足利將軍や宮廷貴紳の庇護のもとに育てられる世阿弥の芸術は、終始、「貴人の御出でを本」とするものでなければ

ならなかったのである。その結果、世阿弥の芸術は、常に「上方の御目」・「貴人の御意」に適うべく存在しなければならなかった。

したがって、④に見られるように、貴紳の好尚が「萎れ」の美に指向しているならば、これまでの世阿弥の理念である「花」との整合性を図りながら、

この萎れたると申すこと、花よりも猶上の事にも申しつべし。花なくは、萎れ所無益なり。それは、湿りたるになるべし。花の萎れたらんこそ面白けれ。花咲かぬ草木の萎れたらんは、何か面白かるべき。されば、花を極めん事、一大事なるに、その上とも申すべき事なれば、萎れたる風体、返々大事なり。(『風姿花伝』第三問答条々) というように、「萎れ」の位置付けを考えねばならなかったのである。また、貴紳の鑑賞眼が、⑦に示したように「せぬ所が面白き」などと高踏的になってくれば、それに応じて、舞や演技そして謡のそれぞれにおける「せぬ所」(間・間隙)を、役者の「油断なく心をつなぐ性根」(『花鏡』万能縮一心事)を以て、観客には、その性根が匂いながらも見えないうちに連続させる演技の工夫に腐心するのである。この工夫は、「無心の位にて、我心をわれにも隠す安心」(同右)の境地にあって初めて生まれると言うにいたっては、観客以上に高踏的な修練を役者側に課するのである。もはや世阿弥には、「田舎目き」などは眼中にはなく、あくまでも貴人本位なのである。

このことを、文芸のありかたと読者との観点に置き換えれば、文芸とは、あくまでも読者あつての存在でありながら、大衆を読者対象とする文芸から、特定の高踏的な読者を対象とする文芸へと昇華させたと言えるであろう。このように作品の享受者層が変わったとはいっても、観阿弥と世阿弥との間に見られることであつて、世阿弥の『風姿花伝』時代から『花鏡』時代にかけての変化ではない。『風姿花伝』時代ですでに、③にも引いたように、「申樂は、貴人の御出でを本とすれば」と説くことからも明らかである。

次に、このような享受者に対して能楽は何をもたらすのか、あるいは、当時の享受者は能楽に何を求めたのか、という点に言及しなければならぬ。このことについては、『風姿花伝』には、⑤にも引いたように、「抑、芸能とは、諸人の心を和げて、上下の感をなさむ事、寿福増長の基、遐齡延年の法なるべし」とあって、『古今集』仮名序の、

ちからをもいれずして、あめつちをうごかし、めに見えぬ鬼神をも、あはれとおもはせ、をとこ女のなかをもやはらげ、たけきものゝふのこゝろをも、なぐさむるは歌なり。

という和歌効用論を援用する立場にある。すなわち能楽は、享受者に対して、心を和らげ感動を与え、その上、寿福増長と延年をもたらすというのである。

世阿弥の能楽に寄せる期待は、これだけには止まらない。『風姿花伝』の序には、能楽の歴史を説き起こす中で、聖徳太子が秦河勝に命じて、「天下安全」と「諸人快楽」のために申樂を奏させたことに触れている。このことは、能楽に対して、政治的な感化力をも意識していたことを示唆するものである。

事実、彼の作品・脇能物では、聖代を寿ぎ天下の泰平を謳歌するものが多いが、そうした中に、歌道の繁栄と国家の平安とを結び付けた考えのあることが注目される。たとえば『高砂』では、松のめでたさは和歌の道の繁栄を象徴し、和歌の道の繁栄は国家の安泰を意味するものとして謳われている。このような見解は、先にも引いた『古今集』仮名序に基づきながらも、その埒を越えて敷衍化したものであるが、必ずしも世阿弥独自のものではない。彼の師の一人と目される二条良基の『筑波問答』にも、

大かた歌といへるは、政の悪きをも、正しくは申すことの恐れあれ  
ば、物によせて歌を作りて落し文にし侍れば、国王諸侯も是を御覧  
じて、国の政を直されしなり。唐の歌は、毛詩といふ文もみなこの  
歌どもなり。さてこそ申す人は罪なくて、国の政は直る事にて侍れ。

我が国にも、日本紀の歌はみな童謡とて、落し文にて侍るなり。  
などと説かれ、週れば『新古今集』の序に、「やまと歌は八中略よをお  
さめ、民をやはらぐるみちとせり」と記され、世阿弥在世時代の歌論書  
や説話集にも同題の文言が多々見られることから、上述のような世阿弥  
の見解は、当代一般の和歌効用論に依拠したものと考えられる。

ここで留意したいことは、世阿弥にとつての申樂と和歌とは、統べられ、⑤に引く「芸能」であり、国家安泰に寄与するという点では同等ということである。そうであれば、謡曲や和歌をも統括するいわゆる文芸も享受者の「心を和げて、上下の感をなさむ事、寿福増長の基、遐齡延年の法」となるだけではなく、国家の安泰にまで益するものとして意識していたとみてよいであろう。

さて、次に問題としたいのは、どのような作品が当時の享受者の心を和らげ感動を与えるのかということである。これについては、世阿弥がどのような作品を理想としていたかを知ることによって推し量られる。世阿弥は、『風姿花伝』(第六花修に云はく)で、

よき能と申すは、本説正しく、珍しき風体にて、詰め所ありて、懸り幽玄ならんを、第一とすべし。風体は珍しからねども、煩はしくもなく、直ぐに下りたるが、面白き所あらんを第二とすべし。

のように位置付ける。ここにおける「第一」・「第二」は、必ずしも厳密な意味での序列ではなく、かなり相対的なものかもしれない。しかし仮にそうであったとしても、第一に挙げられた「本説正しく、珍しき風体にて、詰め所ありて、懸り幽玄ならん」作品に関しては、世阿弥や当時の享受者の嗜好あるいは美的価値観を反映しているとみてよいであろう。すなわち、多くの人に共通理解のある由緒正しい古典を基にした作品であること、その上に斬新な芸風で構成的にもしつかりとした山場があること、さらに全体的に幽玄な情調に包まれていること、といった諸条件を備えた作品を理想としていたのである。このような諸条件の総ては揃えられないとしたら、せめて構成的にも無難ですつきりとしていて、

面白いところがどこかにあるような作品ならば、それでよしとしなければならぬと言うのであろう。

## 二

大和申樂の伝統を継承発展させた世阿弥の能樂の基本は、やはり物真似である。このことは、彼の最初の作『風姿花伝』（第二物学条々）で、物まねの品々、筆に尽くし難し。さりながら、此道の肝要なれば、その品々をいかにもく嗜むべし。

と啓発した後、役柄（対象）ごとに、その物真似の方法を詳述していることから推し量られる。

能樂における物真似とは、文芸のレベルで言えば、対象をどのように言語形象するかということである。すなわち、文芸とは何かという問題を、現実世界と作品との関わりで捉える立場である。文芸とは、現実世界（対象）を言語によって写生することであるという自覚を持っているのである。その写生の仕方は、世阿弥によれば、

およそ、何事をも、残さず、よく似せんが、本意なり。しかれども、又、事によりて、濃き淡きを知るべし。先、国王・大臣より始め奉りて、公家の御たゞずまひ、武家の御進退は、及ぶべき所にあらざれば、十分ならん事難し。さりながら、能々、言葉を尋ね、品を求めて、見所の御意見を待つべきをや。その外、上職の品々、花鳥風月の事態、いかにもく細かに似すべし。田夫野人の事に至りては、さのみに細かに、賤しげなる態をば似すべからず。飯令、木樵・草刈・炭焼・沙汲などの、風情にもなるべき態をば、細かにも似すべきか。それより猶賤しからん下職をば、さのみに似すまじきなり。これ上方の御目に見ゆべからず。若見えば、余りに賤しくて、面白き所あるべからず。（『風姿花伝』第二物学条々）

のようになる。すなわち、原則的には写実主義的形象論である。上田真

氏の言葉を借りれば、選択写実主義である。現実世界には美醜・善悪・真偽が混沌としてあり、その中の醜態の方面を徹底写実しても、芸術にはならないと考えるのである。ここには、世阿弥の庇護者でもある「上方の御目」を氣遣う姿勢が顕著であるが、仮に賤しい部分をありのままに写生しても、「余りに賤しくて、面白き所あるべからず」と説くところには、世阿弥なりの芸術意識が窺える。つまり、享受者に快感を与えるような対象については写実に徹し、不快感をもたらすような対象の場合は「さのみに似すまじきなり」なのである。

それならば、醜に属して享受者に不快感を与えそうな対象については、世阿弥はどのように形象すればよいと考えているのであろうか。

世に老醜という言葉があるように、老いたる者の姿態は、一般的には醜の部に属する。世阿弥とて、壮年の盛りに、老いの目立ち始める四十四五歳の役者に対しては、「年闌け行けば、身の花も、よそ目の花も、失するなり。ハ中略」よきほどの人も、直面の申樂は、年寄りては、見られぬもの也」（『風姿花伝』第一年来稽古条々）と見ていたし、ましてや五十有余の役者に対するにいたっては、「この此よりは、大方、せぬならでは手立あるまじ。麒麟も老いては土馬に劣ると申す事あり」（『同右』）とまで言い放つ。役者としては、とても観賞に堪えられないから、舞台には上がるなと言うわけである。

そこで、仮に若い役者が、醜の漂う老人の役を演ずる場合は、どうすればよいかと言え、『風姿花伝』（第二物学条々）には、

およそ、老人の立振舞、老いぬればとて、腰膝を屈め、身を約むれば、花失せて、古様に見ゆるなり。さる程に、面白き所稀なり。たゞ大方、いかにもくそゞろかで、しとかやに立振舞ふべし。殊更老人の舞懸り、無上の大事なり。花はありて、年寄と見ゆる公案、委しく習ふべし。たゞ老木に花の咲かんが如し。

のように記す。すなわち、老人そのものの姿態をありのままに形象しても「面白き所稀」なので、「花はありて、年寄りと見ゆる公案」を修得す

ることを要請するのである。つまり、老人を美しく見せる姿態の研究をせよというのである。非常に難しい芸なので「無上の大事」と論ずわけである。ここでの「公案」とは、考案・工夫の意であり、現実ありのままでではなく、享受者に快感を与えるべく人為的な作意を施すことを意味する。まことに、世阿弥の芸術意識のありかの窺える立言である。醜をそのまま形象しても芸術にはならないと考える立場なのである。このような芸術的自覚は、世阿弥の晩年に至るまでも変わっていないように見受けられる。

たゞ留意しておきたいのは、後年の『花鏡』時代には、先年「土馬に劣れり」「せぬならでは手立あるまじ」とした老人に対する見方が変わり、「老い」を必ずしも醜とは見なくなったことである。たとえば、先に引いた「老人の立振舞」は、「腰膝を屈め、身を約むれば、花失せて、古様に見ゆる」ので、「そゞろかで、しとかやに立振舞ふべし」と説いていたのに対して、『花鏡』（先能其物成去能其態似）では、

「其の物に能く成る」と申したるは、申樂の物まねの品々也。尉にならば、老じたる形なれば、腰を折り、足弱くて、手をも短かくと指し引くべし。その姿に先づ成りて、舞をも舞ひ、立はたらきをも、音曲をも、その形の内よりすべし。

のように言う。ここでは、まずなによりも、その役になりきることが基本として要求される。その結果が、「腰を折り、足弱くて、手をも短かくと指し引く」という老人の特徴的姿態になるのである。この場合は、少なくとも、先の『風姿花伝』に見た、腰膝を伸ばして「そゞろか」に振舞う老人の姿ではない。「萎れ美として形象された老人の姿態なのである。このような世阿弥の「老い」に寄せる意識の変遷については、すでに拙稿「世阿弥における「老い」の意識」で触れているように、様々な事情と相俟って、老いを見直すことから老いの美学を樹立するまでにいたるのである。

さて、世阿弥の選択写真主義的立場では、対象によって詳細に写す場

合と大まかに写す場合があると言うが、いずれの場合にしても、対象の何を写そうとするのであろうか、興味を引く問題である。

このことについては、先に引用した「其の物に能く成る」という言葉がヒントになりえよう。これは、演者あるいは作者が、形象しようとする対象そのものにすつきりなりきる、というくらいの意味と見てよい。そうだとすれば、世阿弥に遡ること百年ほどの京極為兼の有名な文言、

花にても、月にても、夜の明け、日の暮るゝけしきにても、その事に向きてはその事になりかへり、そのまことをあらはし、其のありさまを思ひとめ、それに向きてわが心のはたらくやうをも、心に深くあづけて、心に詞をまかするに、有興おもしろき事、色をのみ添ふるは、心をやるばかりなるは、人のいろひ、あながちに憎むべきにもあらぬ事也。（『為兼卿和歌抄』）

が想起される。ここには、描こうとする対象と作者との関係、及び対象の何を表現すべきなのが説かれている。為兼によれば、作者が対象に相対した場合には、そこに距離を置かずに対象と一体になり、その上で対象の真実・本質を表現すべきだとするのである。そのあたりを、「その事になりかへり、そのまことをあらはし」と言う。「なりかへり」とは、対象そのものに、完全になりきるという意である。世阿弥の「其の物に能く成る」というに相当するであらう。

また、対象の何を捉えて表現するのかについては、為兼は、対象の「まこと」であるとするが、世阿弥はどのような見解を持っているのであるうか。『風姿花伝』（第二物学条々・物狂）には、

此道の、第一の面白く尽くの芸能なり。物狂の品々多ければ、この一道に得たらん達者は、十方へ渡るべし。繰り返し／＼公案の入るべき嗜みなり。飯令、憑き物の品々、神・仏・生霊・死霊の咎めなどは、その憑き物の体を学べば、易く、便りあるべし。親に別れ、子を尋ね、夫に捨てられ、妻に後るゝ、かやうの思ひに狂乱する物狂、一大事なり。よき程の為手も、こゝを心に分けずして、たゞ一偏に

狂ひ働くほどに、見る人の感もなし。思ひ故の物狂をば、いかにも物思ふ気色を本意に当てゝ、狂ふ所を花に当てゝ、心を入れて狂へば、感も面白き見所も、定めてあるべし。

とあつて、上述の課題に答えてくれる。ここでの世阿弥は、様々な物狂いの因となる本体を二つ挙げて、物狂いを演ずる場合の極意を教示する。物狂いの本体となる二つとは、憑きものと物思いである。何が取り憑いて物狂うのか、あるいはどんな物思いで物狂うのかを認識して表現しなければならぬと指摘するのである。物狂いとは、世阿弥にとってみれば、単なる現象なのである、現象の因をなしている本体が何なのかの自覚なしに演じてみても、皆同じ現象（表現）になつてしまふと説く。世阿弥は、この物狂いの因となるものを「本意」と称するのである。

右のようなことは、『風姿花伝』の中でも、後年に加筆された「第七別紙口伝」にも説かれている。

物まねに、似せぬ位あるべし。物まねを極めて、そのものに真に成り入りぬれば、似せんと思ふ心なし。△中略△老人の、花はありて年寄と見ゆるゝ口伝といふは、先、善悪、老じたる風情をば、心に掛けまじきなり。抑、舞・働きと申すは、万に、楽の拍子に合はせて、足を踏み、手を指し引き、振・風情を拍子に当てゝするものなり。年寄りぬれば、その拍子の当て所、太鼓・歌・鼓の頭よりは、ちゝと遅く足を踏み、手をも指し引き、およその振・風情をも、拍子に少し後るゝやうにあるものなり。この故実、何よりも、年寄の形本なり。△中略△年寄の心には、何事をも若くしたがるものなり。さりながら、力なく、五体も重く、耳も遅ければ、心は行けども振舞の叶はぬなり。この理を知ること、真の物まねなり。

物まねの極意として、ここでは、「そのものに真に成り入る」ことを説く。すなわち、演者が演じようとする対象に完全になりきつてしまうことである。先に見た「其の物に能く成る」に相当する言葉である。この位に到れば、あえて物真似を意識しなくても、その対象そのものになつてい

るのである。その上で、老人の場合で言えば、「年寄の心には、何事も若くしたがるものなり」以下の文言で、老人の心理（真理・本質）を見事に抉りとつた至言を展開する。老人の外形描写の点でも遺漏がない。

以上のような世阿弥の立場を文芸理論に置き換えてみると、作者は、対象の外観・現象よりも内実を捉え形象すべきであり、そのためには、なによりも先ず対象と一体にならねばならないという見解を持つていたことになる。先に見た為兼の立場と同様である。時代はずっと下るけれども、芭蕉の「松の事は松に習へ、竹の事は竹に習へ」という遺語も、『三冊子』（赤冊子）の解釈に従えば、対象と作者（物と我）が一体となつて、換言すれば、作者が己を無にして対象に同化してこそ、対象の本質（微）が見えてくるという立場である。対象の本質は、対象の中にしかないという考え方である。このようにして見ると、世阿弥のような見解は、日本の伝統的な文芸理論の一翼をなしていると言えよう。

対象の何をどのように表現するかについては、世阿弥は多くの言説を残しているが、小稿のような纏め方をすれば、これまで述べてきたことで、ほぼ意を尽くしてきたかと思う。しかし、世阿弥の表現論を考察するにあたっては、「動十分心動七分身」（『花鏡』）や虚構の問題にも言及しなければならぬであろう。簡単に触れておきたいと思う。

「動十分心動七分身」と言えば、対のようにして挙げられるのが「強身動有足踏・強足踏有身動」（『花鏡』）の言である。この言説の先駆けとも言える記述は、応永二十五年世阿弥の五十六歳時に、『風姿花伝』の別紙口伝として加筆された条子に見える。「強身動有足踏・強足踏有身動」を説明するにあたり、世阿弥が「大かた、先の心十分の心也」と述べていることから、この二つの言説は、片や精神論、片や技術論の違いはありながらも、両者はともに、役者の演技に余裕と余韻を持たせるべく考案された方法論と見てよい。

このことを文芸理論のレベルで言えば、対象を形象するにあたり、その総てを隈なく言い尽くすことをしないで、その表現を少し控えるなり、

ヴェールをかぶせるなりして余情を残すことである。これは、日本文芸の伝統的な表現論を継承するものである。たとえば、長明は、『無名抄』での幽玄体を解説する条りで、悲しみに沈む美しい女性や、霧の絶え間に浮かぶ紅葉の山など、いくつかの例を引きながら、「おくゆかしく」「限りなく推し量らるゝ面影」を享受者に抱かせる表現こそ幽玄であると説いている。換言すれば、言葉の限りを尽くさないで含蓄のある表現・霧のヴェールをほのかに掛けた表現に、享受者は、計り知れないほどの余情やイメージを掻き立てられるという認識である。かつて、この長明の見解を、伝統的な余情論の深化したもので、余情の幽玄化として位置付けたが、世阿弥の場合も、『古今集』の仮名序以来の「心詞論」の展開上であり、ずっと下って芭蕉の「謂ひおぼせて何か有る」(『去来抄』先師評)に行き着くものである。

世阿弥の虚構意識については、彼の能楽論の中に虚構論としてのまとまった条りを見いだすことはできないが、古典に素材を求めた多くの夢幻能を残し、さらに能楽論書には、そうした自覚の窺える文言が断片的ながらも散見されるので帰納することはできる。しかし、紙幅を多く要することなので、後日稿を改めて「世阿弥の虚構意識」として叙述したい。

## 三

文芸とはいかにあるべきかの問題を、作品の構造という観点から論ずる場合がある。世阿弥の立場をこうした角度から探ってみたい。このことは、世阿弥が作品の構造についてどのような自覚を持っているかの問題になる。

世阿弥の構造意識を明らかにするにあたってのキーワードとしては、いくつかあるにしても、先ず「序破急」が挙げられる。序破急とは、元来は、雅楽・舞楽の構造論上の用語であったものが、後に、蹴鞠や和歌

や連歌に転用されるにいたったものである。とりわけ、世阿弥の師である二条良基が、『筑波問答』で連歌の進行に序破急の理論を援用していることから、世阿弥にとっては、馴染みの深い言葉であったはずである。世阿弥自身「一切の事に序破急あれば、申業もこれに同じ」(『風姿花伝』第三問答条々)という認識を持っているので、能一番の構成や、一日の演能の番組構成に応用するのも、自然の成り行きであった。

この世阿弥の序破急については、これまでにも多くの先学の論ずるところなので、ここでは、世阿弥の構造意識を、彼の理想とする作品についての言説を手掛かりとすることで考察を試みたい。

世阿弥が理想とした作品は、先にも掲げた「よき能と申すは、本説正しく、珍しき風体にて、詰め所ありて、懸り幽玄ならんを第一とすべし」という言説が示唆している。ここには先ず、理想の作品の第一条件として、由緒正しい古典・故実に則ったものであることが挙げられるのである。定評のある古典や有名な故実は、人口にも膾炙しており、多くの享受者に共感や共通理解が簡単に得られるからである。こうしたものを基盤に据えて構想された作品は、享受者に理解上の安心感を与え、埒外之感を抱かせない。そうした大枠の中の「珍しき風体」ならば、破天荒な新奇さとは異なって、人々に理解の得られる新鮮な感動を与える。その上で、作品の展開上に構成的にも確たるクライマックスがあり、さらに、作品全体が幽玄な情調に包まれているならば、これは、今日的に見ても上等の評価を得るであろう。

このような世阿弥の価値観を、今少し具体的に解説してくれているところを紹介すると、

かやうなる人体の種風に、玉の中の玉を得たるが如くなる事あり。如此貴人妙体の見風の上に、或は、六条の御息所の葵の上に憑き崇り、夕顔の上の物の怪に取られ浮船の憑物などゝて、見風の便りある幽花の種、逢ひ難き風得也。梅が香を桜の花に匂はせて、柳が枝に咲かせんより、猶有難き花種なるべし。(『三道』三体作書条々)

がある。ここで言う「玉の中の玉」「幽花の種、逢ひ難き風得」と評される作品と、先に見た「第一」の「よき能」とは、ともに世阿弥が最高の賛辞を付していることから、同種のもので見てよいであろう。冒頭の「かやうなる人体」とは、女御・更衣・葵・夕顔・浮船など、貴人の女体の能姿を指す。したがって、世阿弥の理想とする作品は、高貴で優美な女性性が、幸福の絶頂の状態から、人力の到底及ばぬ運命的な力によって、はかなくも逆境に落ちていくという筋書の作品である。このような主人公が順境から逆境に落ちれば、享受者に与える落差感も同情感も大きい。主人公が、誰からも敬愛される女性であればあるほど、その感は深く効果的である。こうした場合、これらの主人公は、巨大で苛酷な運命の前に、抵抗をすることもなく脆くも果てて行くだけに、「もののあはれ」の哀感・同情感が漂う。これは、日本文芸における伝統的な悲劇の典型的な構造である。

世阿弥の構造意識は、また、「よき能」の条件の一つに「詰め所」を挙げて重視するところにも、その一端が顕れている。この「詰め所」という概念は、晩年の『三道』で、「開聞」・「開眼」という二つの下位概念に分析されることによって、さらに明晰になる。この開聞・開眼の意味するところを理解することが、世阿弥の構造意識をより鮮明にするので、以下、世阿弥の説くところを傾聴していく。

爰に又、開聞・開眼とて、能一番の内、破急の間にはあり。開聞と云つば、二聞一感をなす際也。其能一番の本説の理を書き現して、数人の心耳を開く一聞に、又、其理を表す文言、曲声に叶ひて、理曲一音の聞感をなして、即座に一同の褒美を得る感所也。理曲二聞を一音の感に現す境を、開聞と名付く。

又、開眼者、其能一番の内に、見風感応の成就の眼を現す在所あるべし。舞ひ動く風体の間に、即座一同の妙感をなす所也。是は、為手の感力の出風也。筆者の作書には有るまじきかなれども、かやうの眼曲も、其風をなすべき在所なくはあるべからず。しかれば、舞

曲をなすべき態所を、よく／＼案得して、書作すべき也。一番の眼を開く妙所なれば、開眼と名付く。

仍、開聞は筆者の作、開眼は為手の態成るべし。〔三道〕三体作書条々)

この世阿弥の言うところを今風に纏めてみると、一つの作品には、二つの異なる形式でのクライマックスが必要だと言うのである。ここでの立言は、文芸・音楽・舞踊・演技の総合芸術としての能楽上のもので、文芸のレベルでないことは、論を俟たない。しかし、一般的に言って、たとい異なる形式のものにせよ、一作品に二つのクライマックスがあるというのは、劇的效果の点で相殺される懸念がないではない。このあたりを世阿弥はどのように考えているのであろうか。

開聞とは、文芸と音楽とが相俟った感興の最高潮に達するところであり、作者の力量の発揮されるところである。すなわち観客の聴覚的な感動をもたらしことである。これに対する開眼とは、舞踊などの演技・所作の上でのクライマックスであり、役者側の腕の見せどころである。いわば、視覚的な感動の盛り上がり期待されるところである。

この開聞と開眼は、「破急の間」に設けるべく説かれる。「破急の間」とは、具体的に考えていくと、少々意味のとりにくい面もあるが、「破の段か急の段か」と意になるのであろう。先学の調査によれば、開聞は破の段に、開眼は急の段に置かれていることが多いようである。そうだとすれば、世阿弥は、「展開・もつれ」で昂揚していく段階に文芸的音楽的な山場を設け、終結の段階では、華やかにあるいは物狂おしく舞い昇め、舞踊も観客の感興も頂点に達したところで切るのである。

このように、視覚的に最高の感動の昂まりの段階で終結させることは、観客の脳裏に鮮烈なイメージを長く残像として留まらせる効果を生む。このことは、『新古今集』的和歌によく見られる叙法、すなわち、枕詞あるいは序詞のような静かな導入から徐々に抒情を昂めながら結句に進み、イメージ豊かな体言で止めて余情を漂わす詠法に共通する。おそら



く世阿弥は、こうした効果を考えた上での開闢・開眼の位置どりであつたと思う。

以上のように考えてみると、一つの作品に二つのクライマックスが存在することの是非については、それらが異なる種類・形式のものであるならば、むしろ華麗な変化の妙が得られてよいというような価値観を、世阿弥は抱いていたのかもしれない。上田真氏が指摘されるように、西洋流の厳密な意味での総合の観念は、世阿弥にはなかったであろう。このような見解は、狂言界最初の芸論をものした江戸時代の虎明の『わらんべ草』<sup>③</sup>にも、見いだせる。たとえば、

一番の中に、狂言は、二所、三所、ならでは有るべからず。初いつるより、狂言とおもひ、ことばをたくみ、ありきをこやうにし、かしがましきのしり、したるくするゆへに、誠の仕所をはづす。ハ中略V万事にじよ有り。ふうたい有り。たとへば、しゝをとらんとて、十町も、廿町も、かきをしまはし、一所におちあなをこしらへおけば、そのおちあなへおち入る。あなばかりこしらへ、かきはふうたいとてせざらんは、しゝはとられまじ。する所は、二三か所ならではなけれども、一ばんながくとしたる事を、する也。(六十六段)

である。ここに言う「おちあな」とは、垣を張り巡らして猪を追ひ込み捕獲する「落とし穴」のことであり、観客を巧みな筋によって昂揚させていく「山場」に相当する。観客の感興の盛り上がる山場が、一作品中に二、三箇所あつた方がよいという見識なのである。『わらんべ草』中には、『風姿花伝』など世阿弥の論書を強く意識しての叙述が散見されるので、このような考え方は、世阿弥からの影響もあるのかもしれないが、先に見た世阿弥の見識にしても、そうしたものを生む文芸的な土壌があつてのことかと考えられる。

日本文芸の最高峰『源氏物語』の場合にしても、一つの主題に向かつて総合され、その総合されて行くところがクライマックスとなり、それ

が作品の終結部にあるというわけではない。『平家物語』にしても同じことである。各巻ごとに、それぞれ主題があり、時には複数の主題の存在する場合さえある。世阿弥の文芸教育に与かつた二条良基の能くした連歌にいたつては、賦物や場の条件など、主題らしきものが用意されているのに、二句間の付合に眼目を置いて、全体の主題的統一などほとんど等閑視する文芸である。このような文芸的環境の中に育つた世阿弥が上述のような見識を持ったのは、むしろ当然であつたと言えよう。

以上、世阿弥の文芸意識を、作品と読者との関連・作品と現実との関連・作品構造の観点から述べてきた。その結果、前期の『風姿花伝』時代と後期の『花鏡』時代とは、老いに寄せる美的価値観の面に変化は見られるが、上述のような視座からの見解には、ほとんど変化はなかつたように見受けられる。

なお、世阿弥以前の日本文芸の基調が和歌という抒情文芸であつたことから、文芸は自己の感情や思想の表現であるとする感情表現論あるいは自己表現論の立場、すなわち、文芸を作品と作者との関連で捉える見解をも探つてはみたが、明確なあたりでは見いだせなかつた。

このような立場からの発言は、ほぼ同時代の心敬などには強いものがあるが、世阿弥から聞かれないうことは、ひとえに表現ジャンルの問題に帰することが大きいであろう。和歌の場合は、作者の感情や思想を直接的に表白されるが、能楽の場合には、作者の感情や思想を抒べようにも、物語る様式の中で演技者を介して表現することになるから、どうしても間接的であり、叙述することになる。心敬に見られるような、文芸を自己表現と認識して自己の心地修行を重視する立論が展開されなかつたのは、如上の理由があつてのことであろう。

## 注

- (1)・(2) テキストは、日本古典文学大系65『歌論集 能楽論集』による。ただし、旧字体は現行字体に改め、仮名遣いや送り仮名についても、適宜改めたところがある。以後の引用の場合も同じ。
- (3) テキストは、日本古典文学大系8『古今和歌集』による。
- (4) テキストは、日本古典文学大系66『連歌論集 俳論集』による。
- (5) テキストは、日本古典文学大系28『新古今和歌集』による。
- (6) 『日本の文学理論——海外の視点から——』（明治書院・昭和五十年刊）。小稿をなすにあたり、氏の説に教示されるところ大なるものがあった。
- (7) 『高知女子大学紀要——人文・社会科学編——』第三十八巻（平成二年三月刊）参照。
- (8) (1)に同じ。
- (9) (4)に同じ。
- (10) 拙稿「長明の文芸意識」（『日本文芸学の体系』所収・弘文堂・昭和六十三年十一月刊）参照。
- (11) (1)に同じ。
- (12) (6)に同じ。
- (13) テキストは、岩波文庫（昭和三十七年刊）による。ただし、仮名表記を適宜現行のものに改めてある。
- (14) 拙稿「心敬の文芸理論」（『日本文芸学の世界』所収・弘文堂・昭和六十年四月刊）参照。